

Е. Д. ДЕВЯТКО*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова**г. Петрозаводск, Россия**ORCID: 0000-0003-1747-925X, dkatary@yandex.ru*

Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка

Статья посвящена точке диалогического сопряжения идей немецкого мыслителя Фридриха Ницше и нидерландского композитора и эссеиста Альфонса Дипенброка, а также ситуации их расхождения в пространстве вокально-оркестрового сочинения «В великом молчании» («Im grossen Schweigen»). Анализ симфонической поэмы предваряет раздел, в котором рассматриваются параллельные и пересекающиеся линии судеб и творческого развития обеих фигур, их пристрастия в сфере литературы, в частности, поэзии, затрагиваются концепты «аполлонического» и «дионисического», волнующие и Ницше, и Дипенброка. Афоризм Ницше «В великом молчании», ставший литературной основой одноимённой симфонической поэмы Дипенброка, приметен тем, что представляет собой бессюжетный текст, напоминающий по форме внутренний монолог модернистского романа. При этом композитор, внимательно следуя за словом Ницше, поместил этот текст в особый структурный каркас, своеобразно интерпретировал содержание афоризма, главными персонажами которого являются человек и природа. Переосмыслив семантический стержень философского текста, Дипенброк представил версию финала, отличающуюся от оригинальной. Будучи ортодоксальным католиком, он не прибегнул к критике человека, что мог бы позволить себе Ницше, не оставил его со своим несовершенством наедине, а направил на определённый путь, возвышающий человека над самим собой.

Ключевые слова: Ницше, Дипенброк, внутренний монолог, конфликт, дионисическое и аполлоническое, католицизм, гимн.

Для цитирования: Девятко Е. Д. Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 21–32. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.021-032.

EKATERINA D. DEVYATKO*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia**ORCID: 0000-0003-1747-925X, dkatary@yandex.ru*

The Musical Nietzscheana of Alphons Diepenbrock

The article is devoted to the dialogical point of convergence of the ideas of German thinker Friedrich Nietzsche and the Dutch composer and essayist Alphons Diepenbrock, as well as the situation of their divergence in the domain of the vocal-orchestral work “In the Great Silence” (“Im grossen Schweigen”). The analysis of the symphonic poem is preceded by a section which examines the parallel and intersecting lines of fate and the creative development of both figures, their preferences in literature, particularly poetry, touching upon the concepts of the “Apollonian” and “Dionysian” sides of art, which were of great concern for both Nietzsche and Diepenbrock. Nietzsche's aphorism “In the great silence”, which became the literary basis of the eponymous

symphonic poem by Diepenbrock, is marked by the fact that it is a plotless text that resembles the form of an internal monologue of a modernist novel. At the same time, the composer, carefully following the words of Nietzsche, placed this text into a special structural framework and interpreted in a particular way the content of the aphorism, the main protagonists of which are man and nature. Reevaluating the semantic core of the philosophical text, Diepenbrock introduced into it a version of finale which is different from the original. In this case, he, being a canonical Catholic, did not resort to criticism of man who could permit himself to deal with Nietzsche, did not leave him to himself with his imperfection, but directed him onto a certain path that elevates man above himself.

Keywords: Nietzsche, Diepenbrock, inner monologue, conflict, Dionysian and Apollonian sides of art, Catholicism, anthem.

For citation: Devyatko Ekaterina D. The Musical Nietzscheana of Alphons Diepenbrock. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 21–32. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.021-032.

Мировая музыкальная ницшеана весьма обширна. Она включает в себя имена как известных композиторов, так и неизвестных¹. Ряд первых представлен фигурами Ф. Бузони, П. Хиндемита, Г. Малера, С. И. Танеева, Н. К. Метнера, А. Лурье, А. Н. Скрябина, К. Орфа, А. Шёнберга, Р. Штрауса, К. Шимановского, А. Веберна, Г. Вольфа, В. Петерсон-Бергера² и других композиторов. Среди неизвестных – Александер Шварц, Рудольф Шиллер, Пауль Золль, Аладар Радо, а также Ганс Погге³, музыка которого к стихотворению Ницше «Солнце заходит» («Die Sonne sinkt») звучала на открытии бюста Фридриха Ницше работы Макса Клингера в Веймаре в октябре 1903 года. Ни к одной из названных групп не причастен Альфонс Дипенброк (1862–1921), названный исследователем музыкального творчества Ницше Д. Хаквейлом «наиболее значительным из менее известных композиторов» [10, p. 158]. Между тем молодые умы Нидерландов – ровесников Дипенброка – не остались в стороне от влияния Вагнера и Ницше. До Первой мировой войны Германия, её литература и музыка были

в сфере его литературных и музыкальных интересов. В данной статье через призму музыкальной ницшеаны Дипенброка показан один из путей диалога традиции и модерна в музыке Нидерландов начала XX века.

Дипенброк и Ницше: параллели и перекрёстки

Дипенброк был на восемнадцать лет моложе Ницше. Они никогда не были знакомы, но в ряде моментов линия жизни Дипенброка проходила по сходной с Ницше траектории. Оба в студенческие годы увлекались античной литературой и древними языками, проявляли активный интерес к философии и литературе и вели непродолжительную преподавательскую деятельность. Оба воспитывались в семьях с крепкими религиозными традициями. В родословной Ницше по отцовской и материнской линии были пасторы, а его дед написал трактат «О вечности и нерушимости христианской веры. Против сеятелей смуты» [2, с. 348]. После смерти отца Ницше учился в Наумбурге, «городке богобоязненным и монархическим», и имел прозвище



«маленький пастор» [там же]. Дипенброк происходил из древнего римско-католического вестфальского рода с крепкими германскими корнями. Как минимум восемь поколений предков по отцовской линии проживали в немецком городе Бохольт, расположенном на границе Германии и Нидерландов. Одним из известных предков Альфонса Дипенброка был немецкий католический князь-епископ Бреслау, кардинал Мельхиор Дипенброк (1798–1853), который приходился ему двоюродным дедом⁴.

И Дипенброк, и Ницше были ценителями поэзии, особо почитая творчество крупнейших представителей немецкой литературы: Й. В. Гёте, Ф. Шиллера, И. Х. Ф. Гёльдерлина. В работах Ницше также упоминаются Гомер, Эсхил, Аристофан, Фукидид, Данте, Шекспир, Байрон, Вольтер, Ларошфуко, Леопарди, Лессинг, Новалис, Руссо, Стендаль и другие. Среди многочисленных авторов вокальных произведения Дипенброка (кроме Гёте и Гёльдерлина) неоднократно встречается имя Новалиса, а также имена Аристофана и Софокла.

Ницше окончил университет в Лейпциге, где основал филологический кружок⁵, и после прохождения военной службы получил профессию в университете Базеля. Дипенброк в возрасте восемнадцати лет начал изучение классических языков в университете Амстердама. В 1888 году он успешно защитил докторскую диссертацию на латинском языке о жизни римского философа-стоика Луция Аннея Сенеки (4 до н. э. – 65 н. э.), о котором Ницше писал как о великом моралисте⁶. В «Весёлой науке» Ницше посвятил Сенеке ироничное четверостишие, назвав его «Seneca et hoc genius omne»⁷ [3, с. 5].

Дипенброк в детстве начал обучаться игре на органе, а с 1875 года брал

уроки игры на скрипке и альте. Он пел в хоре, практически самостоятельно научился играть на рояле, однако специального музыкального образования так и не получил. Ницше также не получил профессионального музыкального образования, хотя в период обучения в гимназии Шульпфорты⁸ хотел посвятить себя музыке. Период 1862–1865 гг. (до знакомства с Р. Вагнером⁹) был временем интенсивного композиторского творчества Ницше. В его переписке содержатся сведения о музыкальных предпочтениях юности. Таковыми были произведения Шумана («Фантастические пьесы», «Детские сцены», «Сцены из “Фауста” Гёте») и Бетховена (Симфония № 7), Гайдна («Времена года»). «Жизнь для меня без музыки была бы ошибкой», – признавался Ницше Георгу Брандесу (цит. по: [9, S. 16]). Позже он изменил своё мнение о Шумане: «Немцы неспособны к пониманию величия: доказательство – Шуман. Я сочинил намеренно, из злобы к этим слащавым саксонцам контр-увертюру к Манфреду, о которой Ганс фон Бюлов сказал, что ничего подобного он ещё не видел на нотной бумаге: что это как бы насилие над Евтерпой» [4, с. 714]. Аналогичным образом произошла переоценка Вагнера, которому Ницше посвятил отдельную работу¹⁰. Дипенброк в годы обучения в университете был горячо увлечён вагнеровскими творениями. В августе 1886 года в возрасте двадцати трёх лет он впервые побывал на фестивале в Байройте на представлении опер «Парсифаль» и «Тристан и Изольда».

Любовь Ницше к поэзии дала о себе знать в его песенном наследии. Он обращался к стихам Ф. Рюкерт, К. Грота, Й. фон Эйхендорфа, А. фон Шамиссо, Лу Саломе, к немецким переводам стихов Ш. Петёфи и А. Пушкина¹¹. Исследователь Хаквейл полагал, что «песни хорошо

сочетались с афористическим подходом Ницше к творчеству в целом. Краткие и самодостаточные, они были идеальной музыкальной формой для его особых талантов» [10, р. 12]¹². В 1863 году Ницше попробовал свои силы в мелодекламации, выбрав стихотворение Эйхендорфа «Разбитое кольцо» («Das zerbrochene Ringlein»). Очевидно, Ницше знал мелодекламации Шумана и Листа¹³. Дипенброк своё первое сочинение написал в жанре *Lied*¹⁴, а в последнее десятилетие жизни в сочинениях для театральной сцены («Марсий», «Гейсбрехт Амстельский», «Птицы», «Фауст», «Электра») использовал мелодекламацию.

Линии творческого развития Ницше и Дипенброка пересеклись в начале 1880-х годов. Энергия пересечения шла от самого Дипенброка и его университетского окружения. В 1883 году студент Амстердамского университета Герман Гортен¹⁵ (1864–1927) познакомился с Альфонсом Дипенброком. Их сблизила любовь к филологии (оба изучали классическую литературу), к музыке Вагнера и к работам Ницше. Вместе они погрузились в чтение «Рождения трагедии из духа музыки» («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik») Ницше. В 1884 году Дипенброк приобрёл личный экземпляр произведения¹⁶, в котором тогда ещё отсутствовал «Опыт самокритики» с авторской переоценкой собственного труда. В дальнейшем композитор активно пополнял свою библиотеку произведениями Ницше, регулярно приобретая как труды самого философа, так и биографические работы о нём¹⁷, выходившие в то время из печати. Позднее, в статье «Профессор де Бур о Ницше» Дипенброк-критик¹⁸ писал: «...Ницше знал, какое большое значение в античной культуре имела риторика, в течение нескольких лет он читал лекции в Базеле по истории и прак-

тике этого искусства греков. Благодаря своему чрезвычайно тонкому слуху (слуху, который он обычно называл третьим ухом¹⁹) и изучению древней риторики, Ницше научился контролировать свою фразу и возвышать её до той золотой гармонии *мысли и звука* [курсив мой. – Е. Д.], которой мы в основном восхищаемся в его афористических произведениях» [9, S. 235].

Концепты *аполлонического* и *дионисического* были предметом долгих размышлений композитора. В 1899 году в статье «Монументальный характер музыкального искусства»²⁰ Дипенброк сформулировал свою интерпретацию аполлонического и дионисического. Движение его мысли становится понятным из фронтального сопоставления двух цитат:

Ницше: «Необычайной мощью образа, понятия, этического учения, симпатического порыва – аполлоническое начало вырывает человека из его оргастического самоуничтожения и обманывает его относительно всеобщности дионисического процесса мечтой, что он видит отдельную картину мира, например, Тристана и Изольду, и что музыка служит *для того*, чтобы он мог возможно лучше и сокровеннее её *видеть*. На что только не способны чары мудрого целителя Аполлона, раз он в состоянии даже вызвать у нас иллюзию, что дионисическое начало, служа аполлоническому, может усилить действия последнего, и что музыка есть по существу та форма искусства, в которую отливается аполлоническое содержание?» [3, с. 143].

Дипенброк: «В лоне самой музыки... мы должны принять противоречие между вокальным искусством как аполлоническим принципом, исходящим от Слова и Человека, и инструментальным как дионисическим принципом, исходящим от Природы» [9, S. 215]. Это противоречие

он решал каждый раз, когда начинал работу над новым сочинением.

Дипенброк – интерпретатор Ницше

«В великом молчании» («Im grossen Schweigen») – единственное произведение, написанное Дипенброком на текст Фридриха Ницше. Композитор выбрал одноимённый философский афоризм Ницше из его книги «Morgenrothe» («Утренняя заря, или Мысли о моральных предрассудках», 1881). Хотя афоризм привлёк внимание Дипенброка ещё в 1899 году, к сочинению музыки он приступил только в 1905-м и завершил произведение в 1906-м году²¹. В качестве названия поэмы композитор взял подзаголовок афоризма. На рукописном титуле партитуры сочинения для баритона с оркестром имеется указание композитора на жанр сочинения – симфоническая поэма²² (Tongedicht). На том же листе Дипенброк собственноручно вписал афоризм 628 из сочинения Ницше «Человеческое, слишком человеческое», имеющий заголовок «Серьёзность в игре»²³:

Пример № 1

Ernst im Spiele. — In Genua hörte ich zur Zeit der Abenddämmerung von einem Thurme her ein langes Glockenspiel: das wollte nicht enden und klang, wie unersättlich an sich selber, über das Geräusch der Gassen in den Abendhimmel und die Meerluft hinaus, so schauerlich, so kindisch zugleich, so wehmuthsvoll. Da gedachte ich der Worte Plato's und fühlte sie auf einmal im Herzen: alles Menschliche insgesamt ist des grossen Ernstes nicht werth; trotzdem —

Серьёзность в игре. В Генуе, в пору вечерних сумерек, я слышал долгий колокольный звон, раздававшийся с башни: он не знал конца и звучал так ненасытно, разносясь в вечернем небе и в морском воздухе над уличным шумом, так грозно-тайнственно и вместе с тем так ребячливо, так жалобно. И я вспомнил тогда слова Платона, и вдруг ощутил их в сердце: *Все человеческое, вместе взятое, недостойно великой серьёзности; тем не менее —*

Существуют две авторские редакции поэмы «В великом молчании». Вторая датируется 1911 годом (с окончательной

корректировкой в 1918-м). В ней Дипенброк сократил оркестровые эпизоды, сохранив с минимальными изменениями вокальную партию. В свете вышеприведённой цитаты очевиден вывод: творческое решение противоречия между аполлоническим и дионисическим не оставалось неизменным. Ближе к концу жизни композитор склонялся к аполлоническому.

В оригинале текст афоризма Ницше [12] не структурирован:

Пример № 2

Афоризм Ф. Ницше
«В великом молчании»

Im grossen Schweigen. — Hier ist das Meer, hier können wir der Stadt vergessen. Zwar lärmten eben jetzt noch ihre Glocken das Ave Maria — es ist jener düstere und thörichte, aber süsse Lärm am Kreuzwege von Tag und Nacht —, aber nur noch einen Augenblick! Jetzt schweigt Alles! Das Meer liegt bleich und glänzend da, es kann nicht reden. Der Himmel spielt sein ewiges stummes Abendspiel mit roten, gelben, grünen Farben, er kann nicht reden. Die kleinen Klippen und Felsenbänder, welche in's Meer hineinlaufen, wie um den Ort zu finden, wo es am einsamsten ist, sie können alle nicht reden. Diese ungeheure Stummheit, die uns plötzlich überfällt, ist schön und grausenhaft, das Herz schwillt dabei. — Oh der Gleissnerei dieser stummen Schönheit! Wie gut könnte sie reden, und wie böse auch, wenn sie wollte! Ihre gebundene Zunge und ihr leidendes Glück im Antlitz ist eine Tücke, um über dein Mitgefühl zu spotten! — Sei es drum! Ich schäme mich dessen nicht, der Spott solcher Mächte zu sein. Aber ich bemitleide dich, Natur, weil du schweigen mußt, auch wenn es nur deine Bosheit ist, die dir die Zunge bindet: ja, ich bemitleide dich um deiner Bosheit willen! — Ach, es wird noch stiller, und noch einmal schwillt mir das Herz: es erschrickt vor einer neuen Wahrheit, es kann auch nicht reden, es spottet selber mit, wenn der Mund etwas in diese Schönheit hinausruft, es genießt selber seine süsse Bosheit des Schweigens. Das Sprechen, ja das Denken wird mir verhasst: höre ich denn nicht hinter jedem Worte den Irrthum, die Einbildung, den Wahgeist lachen? Muss ich nicht meines Mitleidens spotten? Meines Spottes spotten? — Oh Meer! Oh Abend! Ihr seid schlimme Lehrmeister! Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch zu sein! Soll er sich euch hingeben? Soll er werden, wie ihr es jetzt seid, bleich, glänzend, stumm, ungeheuer, über sich selber ruhend? Über sich selber erhaben?

По форме афоризм напоминает внутренний монолог модернистского романа. Эту технику (со ссылкой на Э. Дюжардена) описал Умберто Эко: «Внутренний монолог, как и всякий монолог, — это дискурс определённого характера, использованный для того, чтобы ввести нас во внутреннюю жизнь персонажа без какого-либо вмешательства или по-

яснений со стороны автора. Как всякий монолог, этот дискурс без слушателя, а также дискурс, не произнесённый

вслух. Но от традиционного монолога он отличается следующим: в том, что касается содержания, он отражает мысли наиболее интимные и ближе всего стоящие к подсознанию; что касается духа, то он является дискурсом, лишённым логической организации, воспроизводящим мысли в их исходном состоянии – такими, какими они приходят на ум; что касается формы, то он выражается посредством прямых утверждений, сведённых к минимуму синтаксиса; и поэтому он, по сути дела, отвечает нашему нынешнему понятию о поэзии» [7, с. 211].

В первой редакции симфонической поэмы на партитурном листе рукой композитора был записан полный текст афоризма Ницше. Заметна попытка Дипенброка, знатока риторики, структурировать литературный текст²⁴. Во второй версии поэмы в рукописи переписанный текст афоризма практически не претерпел визуальных изменений. В программке, текст которой составлял сам Дипенброк, готовясь к премьере²⁵ симфонической поэмы в Консертгебау, автор указывал на то, что сочинение состоит из двух основных частей, или двух фаз. Дипенброк не уточнил, относятся ли его слова к композиции поэмы, или только к содержанию афоризма Ницше. В последнем случае движение мысли в первой фазе идёт от созерцания молчащей Природы до выражения сострадания ей. В тексте афоризма преобладают восклицательные знаки. Во второй фазе появляются вопросы, на которые Человек должен дать ответ самому себе: «Soll er sich euch hingeben? Soll er werden, wie ihr es jetzt seid, bleich, glänzend, stumm,

ungeheuer, über sich selber ruhend? Über sich selber erhaben?» («Должен ли он вам отдаться? Должен ли он стать, как вы теперь, бледным, блестящим, немым, ужасающим, покоящимся в самом себе? Возвышающимся над самим собой?»)²⁶:

Пример № 3

Две фазы «В великом молчании»
А. Дипенброка

Интродукция	Прелюдия (т. 1–60)
	Hier ist das Meer, hier können wir der Stadt vergessen.
	Оркестровая интерлюдия 1 (т. 65–93)
1 ФАЗА	Zwar lärmten eben jetzt noch ihre Glocken das Ave Maria — es ist jener düstere und thörichte, aber süsse Lärm am Kreuzwege von Tag und Nacht —, aber nur noch einen Augenblick! Jetzt schweigt Alles!
	Оркестровая интерлюдия 2 (т. 114–127)
	Das Meer liegt bleich und glänzend da, es kann nicht reden. Der Himmel spielt sein ewiges stummes Abendspiel mit roten, gelben, grünen Farben, er kann nicht reden. Die kleinen Klippen und Felsenbänder, welche in's Meer hineinlaufen, wie um den Ort zu finden, wo es am einsamsten ist, sie können alle nicht reden. Diese ungeheure Stummheit, die uns plötzlich überfällt, ist schön und grausenhaft, das Herz schwillt dabei. — Oh der Gleissnerei dieser stummen Schönheit! Wie gut könnte sie reden, und wie böse auch, wenn sie wollte! Ihre gebundene Zunge und ihr leidendes Glück im Antlitz ist eine Tücke, um über dein Mitgefühl zu spotten!
2 ФАЗА	Sei es drum! Ich schäme mich dessen nicht, der Spott solcher Mächte zu sein. Aber ich bemitleide dich, Natur, weil du schweigen musst, auch wenn es nur deine Bosheit ist, die dir die Zunge bindet: ja, ich bemitleide dich um deiner Bosheit willen!
	Оркестровая интерлюдия 3 (т. 196–221)
	Ach, es wird noch stiller, und noch einmal schwillt mir das Herz: es erschrickt vor einer neuen Wahrheit, es kann auch nicht reden, es spottet selber mit, wenn der Mund etwas in diese Schönheit hinausruft, es genießt selber seine süsse Bosheit des Schweigens. Das Sprechen, ja das Denken wird mir verhasst: höre ich denn nicht hinter jedem Worte den Irrthum, die Einbildung, den Wahngeist lachen? Muss ich nicht meines Mitleidens spotten? Meines Spottes spotten?
Заключительная	Oh Meer! Oh Abend! Ihr seid schlimme Lehrmeister! Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch zu sein! Soll er sich euch hingeben? Soll er werden, wie ihr es jetzt seid, bleich, glänzend, stumm, ungeheuer, über sich selber ruhend? Über sich selber erhaben?
	Постлюдия (т. 290–324)

Дипенброк отвечает на вопросы положительно посредством утвердительной интонации в партии баритона:

Пример № 4 Фрагменты партии баритона из симфонической поэмы «В великом молчании»

а)

Allargando



б)

Maestoso



Сама по себе эта интонация безусловно важна для понимания общей

концепции поэмы Дипенброка и его расхождений со взглядами Ницше.

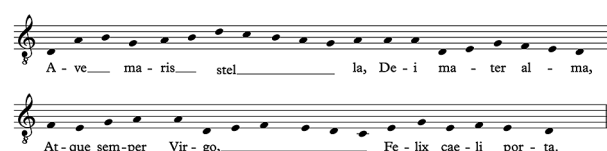
В работе «Антихрист» (1888), написанной Ницше в период заката его сознательной жизни, мыслитель утверждал: «Человечество *не* представляет собою развития к лучшему, или к сильнейшему, или к высшему, как в это до сих пор верят. <...> Теперешний европеец по своей ценности глубоко ниже европейца эпохи Возрождения, поступательное развитие решительно не представляет собою какой-либо необходимости повышения, усиления» [4, с. 634]. Дипенброк же «был пронизан католицизмом, безопасностью мысли католицизма, который, несмотря на все сомнения, все разочарования человека, все промахи и духовные поиски, оставался кровью его души и его разума» [11, S. 93]. Неизвестно, когда нидерландский композитор впервые прочитал «Антихриста» Ницше. Само имя Ницше Дипенброк впервые упомянул в своей статье 1891–1892 годов «Мелодия и мысль, или Музыка в интеллектуальной эволюции»²⁷. В сентябре 1906 года, уже после написания симфонической поэмы (!), он приобрёл труд Лоренца Фишера «Фридрих Ницше: “Антихрист” в новейшей философии» (1906)²⁸.

В ещё бóльшей степени расхождение Дипенброка и Ницше во взглядах на Человека проявляется в композиции поэмы, в местоположении оркестровых разделов и в их тематической основе. Формально в поэме пять оркестровых – «дионисических» – разделов. В автографе партитуры эти разделы не названы, но их функции в композиции поэмы чётко определены: прелюдия, постлюдия и три интерлюдии. Первая интерлюдия звучит после концептуального для Ницше противопоставления Природы и Человека (город как символ Человека и моря). Вторая интерлюдия предшествует опи-

санию моря, неба, скал и затем «оплотняется» в слове. Третья интерлюдия звучит после слов «Sei es drum! <...> ich bemitleide dich um deiner Bosheit willen!» («Так и быть! <...> я сочувствую тебе по поводу твоей злости»), которые разделяют те фазы, о которых говорилось выше (Природа и Человек). Постлюдия звучит после окончания текста афоризма. С точки зрения логики музыкальной композиции завершение поэмы «дионисической» постлюдией закономерно. Но с точки зрения концепции аполлонического/дионисического такое завершение поэмы композитором, явно отдававшим предпочтение вокально-хоровым жанрам перед жанрами инструментальной музыки, покажется неожиданным. Объяснение такого решения находим в точке золотого сечения композиции (т. 202), где возникает новая тема, ранее не звучавшая. Источником темы является мелодия католического гимна «Ave maris stella» первого тона²⁹.

Пример № 5

Средневековый гимн
«Ave maris stella»



Хорошо известной католикам была не только мелодия, но и слова гимна, а потому мелодия гимна в поэме Дипенброка могла вызывать соответствующие словесные ассоциации. Неявленное в звуке слово гимна мысленно сопровождало звучание его мелодии, трансформируя дионисическое в потенциально аполлоническое.

В гимне семь строф³⁰, Дипенброк проводит инструментальную тему пять раз. Сохранив направление мелодической линии, он укрупняет ритм и изменяет

интервал между четвертым и пятым звуками с секунды на терцию, что позволило подчеркнуть звучание III ступени мажорной тональности. Первые два проведения темы звучат в третьей оркестровой интерлюдии. Здесь Дипенброк использует начальный семизвучный сегмент мелодии гимна, охватывающий крайние звуки амбитуса. Тема контрапунктически проводится у деревянных духовых инструментов, варьируясь в пределах семизвучного сегмента мелодии гимна (пример № 6). К контрапункту вариантов темы добавляется барочная риторическая фигура *passus duriusculus* в партиях туб и контрабасов, словно напоминая о «человеческом, слишком человеческом».

Пример № 6 Первое проведение мелодии гимна «Ave maris stella»³¹



Во втором проведении темы (т. 209–211) посредством «общих форм движения» происходит «снятие интонационно-чувственной определённости» [5, с. 211].

В третьем проведении (т. 271) тема «достраивается» до двенадцати звуков мелодии гимна и звучит на выдержанном октавном басу в партии контрабасов после слов «Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch zu sein!» («Вы учите человека перестать быть человеком!»),

а также предваряет три заключительных вопроса в тексте Ницше, приведённые выше.

В оркестровой постлюдии (т. 291–324) Дипенброк использует полный мелодический вариант строфы гимна. Здесь четвёртое и пятое проведения темы соотносятся как тема и реальный ответ в полифонической форме. В партиях деревянных духовых и струнных инструментов в верхних регистрах, в особенности в партии валторны в строе ля (придающей особую яркость общему звучанию), тема обрела *гимническое*, величественное звучание (пример № 7).

Пример № 7 Начало постлюдии (финальные проведения «Ave maris stella»)



Альфонс Дипенброк завершил поэму в светлом «лествичном» Ми мажоре. «Набожный католик с глубоким знанием работ Ницше» [10, р. 157] одержал победу и над Антихристом, и над Дионисом благодаря вере в Человека духовного.

 ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дэвид С. Тэтчер в аннотированной библиографии привёл список композиторов, состоящий из 173 имён. Е. М. Щербакова в монографии «Ницше и музыка» со ссылкой на Тэтчера и другие источники сообщила о 370 произведениях, написанных на тексты Ницше. География ницшеанов также обширна: Германия, Австрия, Россия, Англия, Америка, Дания, Франция, Венгрия, Швеция, Италия, Польша, Испания, Бельгия, Австралия, Норвегия и Финляндия [6, с. 139].

² Петерсон-Бергер перевёл на шведский язык «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше.

³ Эти имена со ссылкой на работу Д. С. Тэтчера «Musical settings of Nietzsche texts: An annotated bibliography Unknown Binding» назвал Дэвид Хаквейл в своей книге «Music for the Superman. Nietzsche and great composers» [10, p. 156].

⁴ Мельхиор Дипенброк был родным братом Бернарда Дипенброка (1793–1877) – деда Альфонса. Также их родной сестрой, двоюродной бабушкой Альфонса, являлась Апполония Дипенброк (1799–1880), которая, как и брат, равнодушно относилась к судьбе церкви.

⁵ В автобиографическом наброске Ницше написал, что его бабушка «принадлежала к шиллеровско-гётевскому кругу в Веймаре» [3, с. 5].

⁶ «...нужно признаться, что наше время бедно великими моралистами, что Паскаль, Эпиктет, Сенека, Плутарх теперь уже мало читаются» [3, с. 389].

⁷ «Сенека и вся эта клика» [3, с. 505].

⁸ Воспитанниками Шюльпфорты были Клопшток, Фихте, Шлегель.

⁹ Ницше познакомился с Вагнером 8 ноября 1868 года. Основой их духовного сближения стало увлечение искусством древних греков и приятие взглядов Шопенгауэра. Охлаждение наступило после переезда Вагнера в Байройт (1872), а окончательный разрыв

наступил после выхода книги Ницше «Человеческое, слишком человеческое» (1878). Книга «Рождение трагедии из духа музыки» вышла из печати в начале 1872 года. Новое издание с включением «Опыта самокритики» вышло в 1886 году.

¹⁰ Имеется в виду произведение Ницше «Казус Вагнер» (1888).

¹¹ Таковы песни: «Из времён юности» («Aus der Jugendzeit», 1862) на стихи Ф. Рюккерта; «Течёт ручей» («Da geht ein Bach», 1862) на стихи К. Грота; «Ребёнок – потухшей свече» («Das kind an die erloschene kerze», 1864), «Буря» («Ungewitter», 1864) и «Всё лучше и лучше» («Gern und lieber», 1864) на стихи А. фон Шамиссо; «Мне знаки подаёт, кивает [виноградная лоза]» («Es winkt und neigt sich», 1864) на стихи Ш. Петёфи; «Заклинание» («Bechwörung», 1864) на стихи А. С. Пушкина.

¹² Исследователь обнаружил у Ницше подражание «Лорелеи» Г. Гейне.

¹³ Хаквейл убеждён в том, что Ницше «заложил глубокий фундамент в основание Sprechgesang» [10, p. 14].

¹⁴ «Blauw, blauw, bloemelijn» («Ik heb haar in mijn hart bemind») на стихи бельгийского (фламандского) поэта-лирика Гентила Антхёниса (1880).

¹⁵ Он был одним из руководителей литературного движения «восьмидесятников», к которому примкнул Дипенброк.

¹⁶ Источник информации — официальный сайт каталога сочинений А. Дипенброка [8]. Спустя два года, Дипенброк приобрёл только что опубликованное второе издание, включающее предисловие «Опыт самокритики» с переоценкой Ницше собственного труда. В нём Ницше писал: «...в настоящую минуту это для меня невозможная книга – я нахожу её дурно написанной, неуклюжей, тягостной, неистовой и запутанной в своей картинности, чувствительной, кое-где пересахаренной до женственности, неровной в темпе, без стремления к логической

опрятности» [3, с. 50]. Также библиотека Дипенброка пополнилась в то время четвёртым очерком из серии критических статей «Несвоевременные размышления: о пользе и вреде истории для жизни» под названием «Рихард Вагнер в Байройте» (1874).

¹⁷ Таковы издания: Kulke E. Richard Wagner und Friedrich Nietzsche (Leipzig, 1890); Weigand W. Friedrich Nietzsche (München 1893); Deussen P. Erinnerungen an Friedrich Nietzsche (Leipzig, 1901); Vaihinger H. Nietzsche als Philosoph (Berlin, 1902); Richter R. Friedrich Nietzsche. Sein Leben und sein Werk (Leipzig, 1903); Oehler R. Friedrich Nietzsche und die Vorsokratiker (Leipzig, 1904); Lasserre P. Les idées de Nietzsche sur la musique (Paris 1905); Lessing T. Schopenhauer – Wagner – Nietzsche (München, 1906); Förster-Nietzsche E. Der junge Nietzsche (Leipzig, 1912); Belart H. Friedrich Nietzsches Freundschaftstragödie mit Richard Wagner und Cosima Wagner-Liszt (Dresden 1912); Huan G. La philosophie de Frédéric Nietzsche (Paris 1917) и др. Источник информации – официальный сайт каталога сочинений А. Дипенброка [8].

¹⁸ О литературно-критической деятельности Дипенброка речь ведётся в статье: Девятко Е. Литературное наследие нидерландского композитора Альфонса Дипенброка // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 3. С. 40–46.

¹⁹ Метафорическое понятие «третьего уха» как олицетворения тончайшего слуха, подобного слуху древних греков, появляется в сочинении Ницше «По ту сторону добра и зла» (1886), афоризм 246 [4, с. 336].

²⁰ Diepenbrock A. Het monumentale karakter der toonkunst [9, S. 213–218].

²¹ До начала работы над поэмой Дипенброк осуществил трёхнедельную поездку в Италию: посетил Рим, Флоренцию, Милан, Геную, где имел возможность созерцать те же пейзажи, что и Ницше.

²² Симфоническая поэма Дипенброка не рассматривается с позиции отечественной теории жанра. Более перспективен когнитив-

ный подход, предложенный А. Амраховой, при котором «жанр – не столько имманентный аспект художественного высказывания, сколько результат его индивидуального и/или коллективного усвоения и преобразования в контексте определённой художественной традиции» [1, с. 27]. В данном случае речь может идти об индивидуальном усвоении и преобразовании жанра под влиянием концептов Ницше.

²³ Оригинал текста Ницше цит. по: Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister [13]. Перевод текста Ницше цит. по: [3, с. 482].

²⁴ За пределами данной статьи остаётся анализ музыкальной драматургии поэмы и композиционное строение в соответствии с канонами риторической диспозиции.

²⁵ Премьера состоялась в Амстердаме 20 мая 1906 года в исполнении оркестра Консертгебау под управлением Виллема Менгельберга. Партию баритона исполнил Герард Залсман, которому посвящена поэма.

²⁶ Перевод автора статьи.

²⁷ Diepenbrock A. Melodie en gedachte of De muziek in de intellectueele evolutie [9, S. 28–45].

²⁸ Fischer L. Friedrich Nietzsche. Der «Antichrist» in der neuesten Philosophie. Regensburg, 1906.

²⁹ Богородичный гимн «Ave maris stella» входит в состав оффиция. Мелодию гимна в качестве *cantus firmus* использовали Жоскен Дебре, Палестрина, Т. Л. де Виктория, Бёрд. Каноническая мелодия первого тона также использована Монтеверди в «Ave maris stella». В XIX веке мелодию гимна использовали Франк и Лист.

³⁰ Перевод гимна на русский язык см.: Лебедев С., Поспелова Р. Musica Latina. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб.: Композитор, 2000. С. 148.

³¹ В примерах № 6 и № 7 оркестровая партитура отображается не полностью: отсутствуют строки партий, в которых Дипенброк не использует материал гимна (за исключением партии туб в примере № 6).

 ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. Вып. 3 (15). С. 18–29.
2. Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта / пер. с нем. П. Глазовой // Манн Т. Собр. соч. В 10 т. Т. 10. М.: Гос. изд-во худ. литературы, 1961. 696 с.
3. Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 1 / сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. 830 с.
4. Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 2 / сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. 829 с.
5. Шуранов В. А. Внутренний модус барочной формы: тематическое структурирование // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2. С. 208–213.
6. Щербакова Е. М. Музыка и Ницше: монография. Рязань: Копи-Принт; Коломна: КГПИ, 2009. 338 с.
7. Эко У. Поэтики Джойса / пер. с итал. А. В. Ковалю. СПб.: Симпозиум, 2003. 496 с.
8. The Alphons Diepenbrock Catalogue of Works. URL: <https://media.diepenbrock-catalogus.nl/docs/timeline/chronologie%201862-1893.pdf>. (08.04.2019).
9. Diepenbrock A. Versamelde geschriften / Ed. Eduard Reeser & Thea Diepenbrock. Het Spectrum, Utrecht: Brussel, 1950. 432 S. URL: https://www.dbnl.org/tekst/diep001verz01_01/ (09.04.2019).
10. Huckvale D. Music for the Superman. Nietzsche and Great Composers. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2017. 232 p.
11. Meer de Walcheren, P. van der. Branding. Amsterdam: Van Munster Uitgevers-Maatschappij, 1930. 234 S. URL: https://www.dbnl.org/tekst/meer001bran02_01/meer001bran02_01_0003.php (08.04.2019).
12. Nietzsche F. Aforism 423. Im grossen Schweigen // Morgenrothe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Fünftes Buch. Chemnitz, 1881. S. 283–284.
13. Nietzsche F. Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geiste. URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/MA-I> (09.04.2019).

Об авторе:

Девятко Екатерина Дмитриевна, аспирантка, преподаватель кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1747-925X**, dkatary@yandex.ru

 REFERENCES

1. Amrakhova A. A. Otechestvennaya teoriya zhanra v svete sovremennykh gumanitarnykh metodologiy [The Russian Theory of Genre in Light of Modern Humanitarian Methodologies]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2016. Issue 3 (15), pp. 18–29.
2. Mann T. Filosofiya Nitsche v svete nashego opyta [The Philosophy of Nietzsche in Light of our Experience]. Translation from German by P. Glazova. Mann T. *Sobranie sochineniy. V 10 t. T. 10* [Mann Th. Collected Works. In 10 Vol. Vol. 10]. Moscow: State Publishing House of Fiction, 1961, pp. 346–391.

3. Nitsshe F. *Soch. V 2 t. T. 1* [Nietzsche F. Works. In 2 vol. Vol. 1]. Compilation, editorial, introductory article and notes by K. A. Svasyan. Moscow: Mysl', 1990. 830 p.
4. Nitsshe F. *Soch. V 2 t. T. 2* [Nietzsche F. Works. In 2 vol. Vol. 2]. Compilation, editorial, introductory article and notes by K. A. Svasyan. Moscow: Mysl', 1990. 829 p.
5. Shuranov V. A. The Inner Modus of Baroque Form: Thematic Structuring. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. No. 2, pp. 208–213. (In Russ.)
6. Shcherbakova E. M. *Muzyka i Nitsshe: monografiya* [Music and Nietzsche: Monograph]. Ryazan: Kopi-Print; Kolomna: Kolomna State Pedagogical Institute, 2009. 338 p.
7. Eko U. *Poetiki Dzhoysa* [Eco U. The Poetics of Joyce]. Translation from the Italian by A.V. Koval. St. Petersburg: Simpozium, 2003. 496 p.
8. *The Alphons Diepenbrock Catalogue of Works*.
URL: <https://media.diepenbrock-catalogus.nl/docs/timeline/chronologie%201862-1893.pdf>. (08.04.2019).
9. Diepenbrock A. *Versamelde geschriften*. Ed. Eduard Reeser & Thea Diepenbrock. Het Spectrum, Utrecht: Brussel, 1950. 432 S.
URL: https://www.dbnl.org/tekst/diep001verz01_01/ (09.04.2019).
10. Huckvale D. *Music for the Superman. Nietzsche and Great Composers*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2017. 232 p.
11. Meer de Walcheren, P. van der. *Branding*. Amsterdam: Van Munster Uitgevers-Maatschappij, 1930. 234 S. URL: https://www.dbnl.org/tekst/meer001bran02_01/meer001bran02_01_0003.php (08.04.2019).
12. Nietzsche F. Aforism 423. Im grossen Schweigen. *Möorgenrothe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Fünftes Buch*. Chemnitz, 1881. S. 283–284.
13. Nietzsche F. *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geiste*.
URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/MA-I> (09.04.2019).

About the author:

Ekaterina D. Devyatko, Post-graduate Student, Lecturer at the Department of Music History, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia),
ORCID: 0000-0003-1747-925X, dkatary@yandex.ru

